

# FILIP HOTOVÝ:

## ESTETIKA TRANSPARENCE

### FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU

#### DISERTAČNÍ PRÁCE

#### OPONENTSKÝ POSUDEK

Český zájemce o teoretičtější uchopení fotografie rychle zjistí, jak chudá je u nás její teoretická reflexe, jaké ji od jejího vzniku provázejí rozpaky a tápání. Uvědomí si, jaká nedůvěra k vědám, které reflektují vizuální kulturu, panuje na straně fotografie, a nemůže mu uniknout ani dodnes patrná nedůvěra těchto věd k fotografii, daná především jejím nestabilním statutem mezi technickým médiem a uměleckým druhem. V našem prostředí nebyla literatura o fotografii nikdy zcela deficitním zbožím. Po slibné periodě domácího teoretického myšlení, které provázelo emancipaci nového média jako uměleckého druhu, ale zbytněla v převahu produkce, která tříští poznatků z optiky, fotochemie, technických návodů a výtvarné teorie připomíná nejspíše traktáty teoretizujících renesančních umělců. Nad otázkou, čím fotografie je, převládla otázka, jak se dělá. Samo myšlení o fotografii se uzavřelo do sebe, nedostatek podnětů z vnějšku byl suplován jakousi vnitřní teoretickou svépomocí, která ve svých extrémech zbytněla až v podivné teoretické kutilství. O fotografii se u nás teoreticky myslelo a myslí, ale až na výjimky vlastně jen fotografy pro fotografy. Postupné zprostředkování podobně chudých podnětů novějšího zahraničního teoretického myšlení o fotografii, bratislavské vydání českého překladu drobné studie Rolanda Barthesa *La chambre claire* v roce 1994 a pražské vydání překladu eseje Viléma Flussera *Für eine Philosophie der Fotografie* v témže roce, k nimž koncem roku 2002 přibyl dlouho očekávaný český překlad esejistické knihy Susan Sontag *On Photography*, situaci spíše zkomplikovalo. Na chaotickém pohybu po poli, zhruba vytyčeném těmito krajně různorodými esejistickými kolíky, mnoho nezměnila ani výtečná antologie základních textů o fotografii *Co je to fotografie?*, sestavená Karlem Císařem a vydaná v roce 2004. Připomínám kuse tyto skutečnosti, abych nejen přivítal volbu tématu předložené disertační práce, ale abych zároveň naznačil kontext, do něhož vstupuje.

Musím vlastně připojit ještě jeden důvod: Práce specifičnost českého myšlení o fotografii a onu zvláštní dvojdmost nereflektuje. Nesměruji toto konstatování k autorovi jako výtku a nemyslím si, že by se studie k estetice fotografie, navíc vycházející z jedné linie estetiky, bez ambice komplexnosti, musela nutně vyrovnávat například s novou domácí vlnou teoretické produkce bližší „vnitřní“ teorii (např. SILVERIO, R. *Postmoderní fotografie*. Praha : Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7; VOJTĚCHOVSKÝ, M. – VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha : KANT, 2008. ISBN 978-80-86970-86-

8; LÁBOVÁ, A. – LÁB, F. *Soumrak fotožurnalismu. Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha : Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1617-9; LÁB, F. – TUREK, P. *Fotografie po fotografii*. Praha : Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1617-9) či s děním v prostoru mezi dějinami umění, vizuální antropologií a nově se etabloující disciplínou vizuálních studií (např. TRNKOVÁ, P. *Technický obraz na malířských štáflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914*. Brno : Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal – Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění, 2008. ISBN 978-80-87029-51-0). Očekávat elementární registraci ale snad oprávněné je.

Nevytýkám také autorovi vyloučení dalších kontextů. Jen postrádám jasnou formulaci specifikace provedených redukcí, objasnění jejich motivů a přesvědčivé argumenty v jejich prospěch. Proč je právě analytická filosofie filosofickým kontextem výhodným pro estetické zkoumání fotografie? Autor to nikde neformuluje a čtenář je tak odkázán na to, aby hledal odpověď v textu samém jako výsledku této redukce, občas trochu maten tím, že si autor bez rozpaků odskočí do kontextu jiného, je-li to výhodné.

Nad absencí jednoho kontextu se ale pozastavit musím: Studie pracuje s fotografií jako statickým médiem. Permanentně je v textu přítomna Waltonova komparace fotografie a malby a s fotografií se tu zachází způsobem analogickým nakládání s malbou. Ani fotografie, ani malba 1. poloviny 80. let minulého století, kdy Walton psal svou zásadní stať, není samozřejmě tatáž fotografie a malba, s nimiž se setkáváme dnes. Nástup digitálního obrazu proměnil i to nejjzákladnější: mechanismus reprezentace. Spory o to, zda je fotografie uměním, se vždy točily kolem mechanické, přesněji řečeno fyzikální a fotochemické determinovanosti fotografií, tedy toho, co fotograf má či nemá pod kontrolou, co je záměrné a co nezáměrné. Přenesu-li snímek v některém z formátů RAW do svého počítače, dává mi software, který je k dispozici, možnosti, které nejsou analogické možnostem manipulace snímku při klasickém zpracování negativu a pozitivu. Může odpadnout i první fáze, jsem schopen vytvořit fotografii, aniž bych snímal realitu.

Snad jsem četl dostatečně pozorně. Na první zmínku o rozdílech mezi analogovou a digitální fotografií jsem narazil až na s. 110 a na estetické koncepty, které na zásadní odlišnost digitální fotografie reagují, autor jen odkazuje v poznámce na s. 117. Autorovo řešení rozporu ve své přímočarosti nepostrádá jistou elegancí: „*I když se digitalizací povaha fotografické technologie mění, tvrdíme, že rozhodujícím faktem je, zda chceme i v digitálně manipulovaných obrazech vidět fotografie nebo ne.*“ (s. 117 předložené práce) Obávám se ale, že pro naznačenou volbu nám digitální obraz ponechává stále méně prostoru a ono *chceme* je dostupné už jen těm, kdo mají s fotografií intenzivnější zkušenost a tuto zkušenost formovala převážně analogová fotografie. Zřejmě bychom mohli citovanou větu přiblížit aktuální realitě tím, že *chceme* nahradíme jiným slovesem – *můžeme*.

Abych nebyl špatně pochopen, nepožaduji od předložené práce, aby se vyslovila ke všem otázkám, které vítězný nástup digitálního obrazu estetice klade, to bych

jí neregulárně podsouval jiné téma. Jen se zkrátka obávám, že bez jasné formulace předmětu je její sugesce univerzální platnosti klamavá. Stačilo přiznat, že jde o studii historickou, sledující polemiku o předmětu historicky uzavřeném. Bez toho znějí falešně zvláště pasáže opřené o komparaci fotografie a malby. Ty odpovídají situaci počátků probírané polemiky, kdy se ke komparaci zvláště nabízela analogová fotografie a hyperrealistická malba (Filip Hladký dává přednost termínu *superrealismus*). Mezi tím se nezměnil jen charakter fotografické techniky a statut obrazu, ale také vztah malby a fotografie: Malba se díky digitálním technologiím zmocnila fotografie a jejich komparace dnes se ztrátou hranic ztrácí i část svého smyslu. Netvrdím to samozřejmě o otázkách, které si Hotového práce klade, ani o cestách, po nichž se ubírá k odpovědím. jen mi chybí jasné vymezení území, na němž se to děje.

Nemohu také říci, že předložená práce není přínosná. I když autorova práce s literaturou plně pokrývá jen zvolený teoretický kontext, podrobně našemu prostředí zprostředkuje texty a polemiky málo známé. Činí tak s odpovídající akribií. Za cenné pokládám například podrobné sledování argumentační strategie jednotlivých účastníků probírané polemiky.

Autor v závěru rekapituloval cíl předložené práce s příkladnou skromností: „Práce je tak snahou o přispění k porozumění tématu, které nebylo v současné české estetice dosud příliš reflektováno.“ (s. 149) Tento cíl lze považovat za splněný. Disertační práci Filipa Hotového *Estetika transparency fotografického obrazu* proto **do-  
poručuji k obhajobě.**

V Praze 25. 4. 2010

PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.  
Universita Karlova, Filosofická fakulta,  
katedra teorie kultury (kulturologie)  
Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta,  
Centrum audiovizuálních studií